



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

El estilo tardío interpretativo de Alicia de Larrocha a través de las grabaciones de "Almería" de Isaac Albéniz.

Autor/es

JESSICA SEMPERE LLOPIS

Director/es

PABLO LORENZO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



El estilo tardío interpretativo de Alicia de Larrocha a través de las grabaciones de "Almería" de Isaac Albéniz., de JESSICA SEMPERE LLOPIS

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2018

© Universidad de La Rioja, 2018

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

El estilo tardío interpretativo de Alicia de Larrocha a través de las grabaciones de "Almería" de Isaac Albéniz

Autora

Jessica Sempere Llopis

Tutor: Pablo L. Rodríguez Fernández

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2017/2018

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen/Abstract.....	3
1. Introducción.....	5
2. Estado de la cuestión.....	9
3. El estilo tardío interpretativo	11
4. Análisis auditivo	15
4.1 Jerarquización de dinámicas en los bajos	16
4.2 <i>Tempo</i> y agógica	23
4.3 Acentos y articulaciones	26
4.4 Planos sonoros	29
5. Conclusiones	37
Bibliografía.....	39
Anexo I: Grabaciones de Alicia de Larrocha de “Almería” (Isaac Albéniz)	41
Anexo II: Partituras de “Almería” con anotaciones manuscritas de Alicia de Larrocha.....	43

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1. Datos de las grabaciones estudiadas	6
Tabla 4.1. Características interpretativas de los bajos	19
Tabla 4.2. <i>Tempi</i> de las grabaciones estudiadas.....	24
Tabla 4.3. Características interpretativas del <i>rubato</i> en cc. 101-108.....	24
Tabla 4.4. Duraciones de las grabaciones estudiadas	25
Tabla 4.5. Carácter predominante en las grabaciones anteriores a 2003 (cc. 1-53).....	27

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 4.1. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 1-9. Planos grabación 1958	30
Figura 4.2. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 1-9. Planos grabación 1962	31
Figura 4.3. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 5-7. Planos grabación 1973	31
Figura 4.4. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 9-24. Planos grabación 1980	32
Figura 4.5. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 9-24. Planos grabación 1987	33

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 4.1. “Almería” (cc. 125-128). Partitura con anotaciones de Alicia de Larrocha. AdL A-CIALB-02-0010	17
Imagen 4.2. “Almería” (cc. 154-157). Partitura con anotaciones de Alicia de Larrocha. AdL A-CIALB-02-0013.....	27

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 4.1. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 1-56	17
Ejemplo 4.2. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 9-12	20
Ejemplo 4.3. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 65-69	20
Ejemplo 4.4. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 175-201	21
Ejemplo 4.5. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), c. 23	28
Ejemplo 4.6. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 37-44	28
Ejemplo 4.7. Isaac Albéniz: “Almería” (<i>Iberia</i> T. 105 II/2), cc. 175-195	34

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AdL	Archivo Alicia de Larrocha (Barcelona)
m.i./m.d.	mano izquierda/mano derecha
c./cc.	compás/compases
<i>accel.</i>	<i>accelerando</i>
<i>p.</i>	<i>piano</i> (tipo de dinámica)
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i>
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i>
<i>fff</i>	<i>fortississimo</i>

Resumen

La repercusión de la figura de Alicia de Larrocha en el ámbito de la interpretación pianística es extraordinaria, dado que ofreció conciertos en los principales auditorios del mundo, y grabó un repertorio muy variado para los sellos discográficos más prestigiosos. De hecho, existen varios estudios musicológicos que reconstruyen su trayectoria (Sohnn, 2000; Pagès, 2016) y que analizan sus interpretaciones (Pérez, 2012; Rebollo, 2015). Este texto se suma a estas investigaciones estudiando un concepto novedoso: el estilo tardío interpretativo. La clave para descifrar el estilo tardío interpretativo de Alicia de Larrocha se encuentra en el registro sonoro inédito del concierto de Tokio de 2003 que la intérprete realizó durante su gira de despedida. En concreto, este trabajo se ha centrado en el caso de estudio de “Almería” de la suite *Iberia* de Isaac Albéniz, puesto que nos permite analizar y comparar el registro sonoro de 2003 con cinco grabaciones más de esta pieza realizadas por la pianista a lo largo de su trayectoria profesional, tanto de estudio (1958, 1962, 1973 y 1987) como en directo (1980). El objetivo de este trabajo, por tanto, es conocer, a través del análisis auditivo de estas grabaciones y su contraste con las anotaciones manuscritas en las partituras de estudio empleadas por Alicia de Larrocha, las características de todas estas grabaciones para establecer los rasgos identificativos del estilo tardío interpretativo en la grabación del 2003. Este análisis, además, abre nuevas vías de estudio en relación a este campo, pudiéndose vincular con el estilo tardío interpretativo en otros pianistas.

Palabras clave: Alicia de Larrocha, estilo tardío interpretativo, piano, “Almería”, análisis.

Abstract

The impact of the figure of Alicia de Larrocha in the field of piano performance is extraordinary, since she gave concerts in the main auditoriums in the world, and recorded a very varied repertoire for the most prestigious record labels. In fact, there are several musicological studies that reconstruct their trajectory (Sohnn, 2000; Pagès, 2016) and that analyze their performances (Pérez 2012; Rebollo, 2015). This paper adds to these researches an innovative concept: the performative late style. The key to deciphering the Alicia de Larrocha's performative late style is found in the unpublished recording of the 2003 Tokyo concert that she performed during her farewell tour. In particular, this study focuses on the case study of “Almería” from the suite *Iberia* by Isaac Albéniz, since it allows us to analyze and compare the 2003 recording with five more recordings of this piece made by the pianist throughout her professional career, including studio recordings (1958, 1962, 1973 and 1987) and a live recording (1980). Therefore, the aim of this paper is to know, through the auditory analysis of these recordings and their contrast with the handwritten annotations in the study scores used by Alicia de Larrocha, the characteristics of all these recordings, which leads to establish the features of the performative late style in the 2003 recording. In addition, this analysis opens new research paths related to this field; in particular, it is possible to link this approach with the performative late style in other pianists.

Key words: Alicia de Larrocha, performative late style, piano, “Almería”, analysis.

1. INTRODUCCIÓN

La repercusión de Alicia de Larrocha (23/05/1923-25/09/2009) en el ámbito de la interpretación pianística es extraordinaria, dado que ofreció conciertos en los principales auditorios del mundo y grabó un repertorio muy variado para los sellos discográficos más prestigiosos. Esto explica que su figura haya despertado el interés de musicólogos e intérpretes que se han aproximado a ella desde distintas perspectivas durante los últimos años. Este texto se suma a estas investigaciones, adentrándose en el ámbito interpretativo, y, en concreto, estudiando una faceta nunca antes investigada: su estilo tardío.

Este trabajo, por tanto, se centra en la última etapa vital de Larrocha, teniendo como objetivo principal el análisis de los aspectos que influyen en sus últimas decisiones como pianista y que conforman sus rasgos interpretativos tardíos. Esto se lleva a cabo mediante el estudio de la grabación no comercializada de su interpretación de “Almería” de *Iberia* de Isaac Albéniz (1860-1909) del recital que ofreció en el Suntory Hall de Tokio durante su gira de despedida.¹ En concreto, el concierto tuvo lugar el 21 de mayo de 2003, dos días antes de su octogésimo cumpleaños. Esta fuente principal es comparada con las tres partituras de la pieza conservadas en el archivo Alicia de Larrocha en las que se encuentran anotaciones manuscritas de la propia pianista.

Asimismo, se han utilizado otros cinco registros sonoros de “Almería” que Larrocha realizó en distintos momentos de su carrera interpretativa como elementos de contraste para el análisis: la grabación en vivo del concierto en el Royal Festival Hall de Londres (1980), y las cuatro grabaciones de estudio de la integral de *Iberia*. Los datos completos de las grabaciones analizadas pueden verse en la tabla 1.1:

¹ Esta grabación me ha sido facilitada por las archiveras del Archivo Alicia de Larrocha, Elena Elfa y María Ferré, a quienes, junto con Alicia Torra de Larrocha, doy mi más sincero agradecimiento por su involucrada y desinteresada colaboración.

Tabla 1.1. Datos de las grabaciones estudiadas

Fecha grabación	Edad de Larrocha	Fecha y sello de publicación	Lugar de grabación	Tipo de grabación	Productor	Ingeniero de sonido
20-24/11/1957	34-35	1958 Hispavox	Estudios Hispavox Madrid	Grabación comercial de estudio	-	-
2-9/10/1962	39	1962 Hispavox	Estudios Hispavox, Madrid	Grabación comercial de estudio	-	-
Mayo 1972 ²	49	1973 DECCA	DECCA Studio N° 3, West Hampstead, Londres	Grabación comercial de estudio	Michael Woolcock	Tryggvi Tryggvason
02/03/1980	57	Grabada y emitida por BBC Radio3 ³	Royal Festival Hall, Londres	Grabación en vivo	-	-
Octubre y diciembre 1986	63	1987 DECCA	Concert Hall, University Music School, Cambridge	Grabación comercial de estudio	Paul Myers	John Dunkerley
21/05/2003	79	RCA Japan (prueba edición discográfica no comercializada)	Suntory Hall, Tokio	Grabación en vivo no editada. ⁴	-	-

La primera problemática a resolver a la hora de comparar las distintas grabaciones de “Almería” de Larrocha es la variabilidad de tipologías de fuentes. ¿Es igualmente válida para el análisis interpretativo una grabación en directo y otra de estudio? ¿Cuál de ellas refleja más fielmente el planteamiento del intérprete? ¿Influye la calidad de la grabación en el análisis interpretativo? Estas cuestiones no tienen respuesta definitiva en la actualidad, y se deberían tener en cuenta en una investigación específica en relación a la metodología más idónea para este tipo de estudios. Aun así, en este trabajo se pretende fusionar diversas aproximaciones en busca de la solución que mejor resuelva estos problemas en relación con las características del caso estudiado.

Teniendo todo esto en cuenta, mi planteamiento metodológico parte de un breve análisis de las características compositivas de la obra, mediante la observación directa del texto musical,⁵ para adentrarse a continuación en la comprensión auditiva del registro sonoro de 2003 cuyos resultados son

² Según Alfonso Pérez Sánchez: *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), p. 515, Larrocha realizó para DECCA dos sesiones de grabación en 1972: una en mayo y otra en diciembre. Según todos los indicios, sólo la primera se publicó, quedando la segunda inédita.

³ Según la descripción del [vídeo](#) del canal oficial de YouTube del AdL ([AdL Channel](#)).

⁴ Fuente conservada en el AdL C2-CD-NC-0018.

⁵ Edición de referencia: Isaac Albéniz: “Almería”, *Iberia*. Cuaderno II [1914], ed. Luis Fernando Pérez (Fundación Albéniz, 2014), <http://www.classicalplanet.com/iberia>

contrastados con las otras grabaciones. Una vez se han obtenido los datos auditivos, se contrastan con las anotaciones manuscritas en las partituras utilizadas por Larrocha para establecer las posibles conexiones.

A lo largo de todos estos pasos, se han observado los parámetros siguientes: ritmo, *tempo*, agógica, fraseo, dinámicas, planos sonoros, cambios tímbricos, pedal, articulaciones. No obstante, en el escrito se presentan los aspectos más notables en relación con las características del estilo tardío interpretativo en la grabación de 2003 de “Almería” agrupados en cuatro bloques: jerarquización de dinámicas en los bajos; *tempo* y agógica; acentos y articulaciones; y planos sonoros.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como se ha indicado, Larrocha ha sido objeto de estudios musicológicos que se han aproximado a ella desde distintas perspectivas. Por su ambición a la hora de reconstruir toda su carrera, hay que destacar la biografía de Mònica Pagès,⁶ que incluye información de todas las etapas de su trayectoria, desde sus inicios como niña prodigio hasta sus últimos conciertos. De especial relevancia resultan las cartas de la intérprete, inéditas hasta ahora, que permiten observar sus intereses, aspiraciones, y las relaciones con su entorno familiar y profesional. Además, Pagès presenta una cronología de sus conciertos, detallando el repertorio interpretado en cada uno.

Desde un punto de vista más general, Bryce Morrison se refiere al primer recital de la pianista y los compositores que más interpretó y grabó (Falla, Turina, Mompou, Mozart), señalando que las ejecuciones que más alabanzas cosecharon fueron las de *Iberia* de Albéniz y *Goyescas* de Granados.⁷ En efecto, el vínculo entre este último compositor y Larrocha se ha subrayado de manera constante, pues fue discípula de Marshall, alumno de Granados. De hecho, Larrocha realizó una edición de la obra pianística de Granados, calificada por Himson y Roberts como “bella” y “llena de detalles”.⁸

Por su parte, la pianista HunJu Sohn se acercó a Larrocha en su tesis doctoral, dedicada a seis mujeres pianistas de los siglos XIX y XX. La autora compara sus interpretaciones de los conciertos de Mozart con las de Mitsuko Uchida y Martha Argerich y, en un planteamiento feminista, dedica buena parte del texto a las dificultades para conciliar su carrera concertística con sus facetas de madre y esposa.⁹ El texto reconoce en la trayectoria de Larrocha un patrón común durante el s. XIX: niña prodigio que se inicia en el piano con sus progenitores, recomendada a personalidades relevantes del círculo musical de

⁶ Mònica Pagès Santacana: *Alicia de Larrocha. Notas para un genio* (Barcelona: Alba Editorial, 2016).

⁷ Bryce Morrison: “Larrocha (y de la Calle), Alicia de”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016039> (consulta: 15/04/2018).

⁸ Maurice Hinson y Wesley Roberts: *Guide to the Pianist's Repertoire, Fourth Edition* (Bloomington: Indiana University Press, 1992, 2014), pp. 436-437.

⁹ HunJu Sohn: *Six major women pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and Martha Argerich* (Tesis doctoral, Rice University, 2000), pp. 62-86.

su entorno, y que ganó reputación en su juventud. Sin embargo, al contrario que en otros casos, tuvo el apoyo de su marido para continuar su carrera.¹⁰

Conviene puntualizar que, a lo largo de su vida, la intérprete realizó numerosas entrevistas. La antología de Elyse March recoge sus declaraciones sobre cuestiones técnicas, interpretativas, y relacionadas con el repertorio. Sobresale la importancia que otorgaba a la digitación para el aprendizaje de una obra (entre las pocas anotaciones que hizo en las partituras de “Almería”, la mayoría se dedican a este asunto), que mantenía los dedos muy cerca del teclado, o que la técnica debe estar al servicio de la idea musical y la sonoridad.¹¹ Conocer su concepción de la interpretación es de gran utilidad a la hora de analizar los aspectos técnico-interpretativos de sus grabaciones.

Más reciente es la tesis doctoral de María Lourdes Rebollo, que en primer lugar enumera las grabaciones realizadas de “El Puerto” de Albéniz por parte de diferentes pianistas. A continuación, comenta diez grabaciones de intérpretes diversos para, finalmente, estudiar el registro de Larrocha con herramientas informáticas desde una declarada perspectiva empírica en el sentido de usar un “método apropiado para extraer información relevante”.¹² Otra tesis que se ha acercado a las grabaciones de *Iberia* es la citada de Pérez.¹³ El musicólogo subraya que Larrocha constituye una excepción por haber realizado cinco grabaciones de estudio de la suite completa (contando la no publicada de 1972). El análisis de las versiones se centra en el *tempo*.

Mención especial merece el AdL, que reúne todo tipo de fuentes: partituras, grabaciones, correspondencia, etc. Esto ha permitido, entre otras iniciativas, la publicación de sus composiciones,¹⁴ o la realización del documental *Las manos de Alicia*¹⁵. La película contribuye a conocer el gran prestigio internacional del que gozó, así como el vasto repertorio que cultivó, que trasciende la extendida y simplificadora asociación de su nombre con la música española.

¹⁰ María Lourdes Rebollo García: *Iberia de Isaac Albéniz: Estudio de sus interpretaciones a través de “El Puerto” en los registros sonoros* (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), p. 87.

¹¹ Elyse Mach: *Great contemporary pianists speak for themselves* (Nueva York: Dover Publications, 1980, 1988, s.p.).

¹² Rebollo, *op. cit.*, p. 18.

¹³ Pérez, *op. cit.*

¹⁴ Alicia de Larrocha: *Pecados de Juventud*, ed. en cuatro vols. de Marta Zabaleta (Barcelona: Boileau, 2014).

¹⁵ Verònica Font y Yolanda Olmos (dirs.): *Las manos de Alicia*. Documental. (Producciones Doble Banda, Televisió de Catalunya, Televisión Española-TVE, 2017).

3. EL ESTILO TARDÍO INTERPRETATIVO

El concepto de estilo tardío, tradicionalmente asociado en el ámbito musical con los compositores, se refiere a las características de un determinado músico en sus últimos años de vida. Pablo L. Rodríguez vincula el surgimiento de esta idea con un cambio en la percepción del paso del tiempo acaecido en torno a 1750, cuando se pasó de percibir el tiempo de manera circular a hacerlo de forma lineal; esto permitió distinguir lo temprano de lo tardío y anticipar lo que va a venir.¹⁶ Tal modificación en el modo de experimentar el paso del tiempo fue esencial para la aparición de la noción de estilo tardío, ya que el artista puede prever la proximidad de su muerte.

La definición de estilo tardío conlleva la existencia de estilos anteriores, habitualmente uno juvenil o de formación y otro de madurez. Esta diferenciación recuerda a la paradigmática división de la producción de Beethoven en tres periodos propuesta por Johann Aloys Schlosser (1828), retomada por François-Joseph Fétis (1837), y elaborada por Wilhelm von Lenz en *Beethoven et ses trois styles* (1852).¹⁷ Hablando en concreto del estilo tardío beethoveniano, sin duda Theodor W. Adorno es la referencia. El filósofo estudió las últimas obras de Beethoven poniendo el foco en el papel de las convenciones, comparándolas con las composiciones anteriores.¹⁸

Para Carl Dahlhaus, la esencia del estilo tardío es la combinación de elementos arcaizantes y modernos; en otras palabras, la mezcla más o menos equilibrada de aspectos interiorizados a lo largo de su carrera, y una anticipación de la época en la que la composición pueda ser comprendida.¹⁹ Este musicólogo nombra a la “atemporalidad” como otro rasgo de la obra tardía, que es considerada válida para todas las épocas y, a la vez, para ninguna.²⁰ Con respecto a la atemporalidad, Said señala que “el estilo tardío se

¹⁶ Pablo L. Rodríguez: “Crónicas musicales del estilo tardío”, notas al programa del ciclo de conciertos *Opus Ultimum* (Fundación Caja Madrid, temporada 2011/2012), p. 35.

¹⁷ Douglas Johnson *et al.*: “Beethoven, Ludwig van”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000040026> (consulta: 12/07/18).

¹⁸ Theodor W. Adorno: “Late Style in Beethoven” (1937), Richard Leppert (ed.): *Essays on music* [1903-1969], trad. Susan H. Gillespie (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 565.

¹⁹ Carl Dahlhaus: *Beethoven e il suo tempo*, trad. Laura Dallapiccola (Turín: Edizioni di Torino, 1987, 1990), p. 220.

²⁰ *Ibid.*, p. 221.

encuentra *en*, pero al mismo tiempo (...), alejado del presente”.²¹ Tal presencia de aspectos arcaizantes no supone una reconstrucción del pasado, sino una abstracción del mismo, una transformación causada por el traslado de un determinado recurso a otro contexto; es decir, salvo en casos concretos, esto no debe interpretarse como un rasgo anacrónico, sino como síntoma de libertad y madurez creativas.

Comprender todas las implicaciones del estilo tardío constituye una tarea compleja, existiendo aspectos comunes a varios autores, y otros que son específicos de cada uno. Entre los primeros se encuentra la noción de que la obra tardía, por estar escrita en el último período de la existencia del creador, refleja una madurez estética derivada de la reflexión y la experiencia inherentes a la edad. La toma de consciencia de la proximidad de la muerte es el detonante para que un compositor desarrolle un nuevo lenguaje, que es lo que Edward W. Said entiende por estilo tardío.²²

Aquí se encuentra otra de las claves del estilo tardío: la madurez del artista a la hora de plantear la creación de estas composiciones. Al no importarle la opinión de la sociedad del momento sobre su producción, o concederle menos importancia que en etapas anteriores, el compositor plasma en la partitura una visión personal y experimental.²³ Esta subjetividad es responsable, en palabras de Adorno, de “atraer los extremos”,²⁴ de conciliar fricciones que pueden surgir de la convivencia de audacias personales y la necesidad de seguir ciertas convenciones. Dahlhaus destacó este aspecto de la obra tardía, entendiendo que en ella se observa una lucha entre lo objetivo y lo subjetivo.²⁵

Cabe deducir que la consciencia de la proximidad de la muerte no produce los mismos efectos en todos los creadores. Existe gran variedad de matices según la figura concreta; así, se puede hablar de una búsqueda de intimidad por parte de Brahms (Cuatro piezas para piano op. 119), o de una cierta provocación artificial, como el pianista Glenn Gould, quien se auto-excluyó de

²¹ Said, *op. cit.*, p. 48. Cursiva en el original.

²² Edward W. Said: *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, trad. Roberto Falcó Miramontes (Madrid: Debate, 2006, 2009), p.28.

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ Adorno, *op. cit.*, p. 567.

²⁵ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 221.

la interpretación en vivo. En todo caso, recogiendo las palabras de Said, al margen del caso concreto, lo tardío recuerda la existencia de la muerte.²⁶

La grabación inédita de “Almería” interpretada por Larrocha durante el concierto del Suntory Hall de Tokio del 21 de mayo de 2003 es un ejemplo de esta idea del estilo tardío trasladada al ámbito de la interpretación musical. A la hora de plantearse su estudio, lo primero que debemos argumentar son los elementos que inducen a plantear que esta pianista reúne unas características interpretativas específicas en su última etapa. La primera de ellas es que Alicia de Larrocha ofreció este recital dos días antes de cumplir ochenta años, es decir, una edad avanzada. Además, era consciente de que realizaba su última gira porque ella misma lo había decidido así.²⁷

El hecho de haber tomado conciencia del inminente fin de su carrera pianística, así como de la cercanía de la muerte dada su edad (fallecería seis años después), le impulsó a tomar una serie de decisiones interpretativas novedosas y arriesgadas en esa última grabación de “Almería”, a fin de reflejar su impronta en ese directo. Lo esencial para ella es la búsqueda del disfrute personal sin importarle en demasía la opinión del público. Lo que realmente le importa es tocar el piano, su gran pasión desde la infancia, y experimentar nuevas vías interpretativas que se comentan en detalle en el epígrafe siguiente.

Para conseguir su objetivo, recurre a las herramientas interpretativas ya empleadas en otras épocas, pero aplicándolas de un modo distinto, bien sea combinado varias de ellas de forma simultánea en frases diferentes, o trasladándolas a otros parámetros interpretativos diversos, siendo todo esto una muestra más de su madurez. Por último, esa muestra de capacidad reflexiva inherente a la edad madura le aporta, entre otros muchos aspectos comentados en el análisis, el conocimiento y control de la estructura de la obra. Se percibe una mayor capacidad de visualizar e interpretar la música pensando en líneas musicales más largas, lo que aportan agilidad y organicidad a su discurso interpretativo.

²⁶ Said, *op. cit.*, p. 48.

²⁷ Pagès, Mònica: “Epilogo: el piano y la vida (1990-2009)”, *op. cit.*, s.p.

4. ANÁLISIS AUDITIVO

Antes de comentar los resultados del análisis comparativo de los registros sonoros de “Almería” de Larrocha estudiados y reflexionar acerca de los rasgos característicos del estilo tardío de la pianista, conviene realizar un breve comentario analítico de la pieza. Desde el punto de vista rítmico, un elemento característico desde el inicio es la ambivalencia métrica. Aunque el compás predominante es 6/8, desde el inicio la m.i. alterna compases en 3/4 y 6/8. Un momento en el que se resalta este tipo de polimetría es durante el cambio de escritura a tres pentagramas en el c. 101, donde aparece por el tema de la copla. La copla en el pentagrama superior se encuentra en compás de 4/4 mientras que en los dos pentagramas inferiores el acompañamiento está en 6/8. Este acompañamiento con el patrón rítmico de corcheas es el principal elemento cohesionador del *tempo* y de la agógica de la obra.

En relación a la armonía, cabe decir que tiene una gran influencia modal. Aun así, se vislumbra Sol M como tonalidad principal del primer tema, y Do M en la llegada del segundo tema (la copla). La nota pedal Sol en el bajo aporta estabilidad armónica en el inicio, y será un elemento relevante en el estudio interpretativo de los bajos posterior. En cuanto al lenguaje compositivo, recibe influencias del Impresionismo así como de la música romántica de salón, aunque el aspecto más relevante es el componente nacionalista que evoca la escritura clavecinística de Domenico Scarlatti o del Padre Soler, aspecto heredado de Felipe Pedrell.

Las texturas en cualquier pieza de *Iberia* se encuentran muy imbricadas: todas las voces se cruzan y se mezclan constantemente en un entramado polifónico que resulta de gran complejidad para el intérprete por las posiciones incómodas que crea. En “Almería”, Albéniz facilita la lectura de estas texturas gracias al desdoblamiento de la escritura de algunos pasajes a tres pentagramas, a pesar de lo cual nos encontramos con fragmentos de gran dificultad de realización de los planos sonoros. El desarrollo temático nos guía hacia la comprensión de la estructura de la pieza, puesto que en ella hay dos temas (el del inicio y el de la copla, c. 101) que se van desarrollando a lo largo

de las diversas secciones con la misma libertad que se produce, por ejemplo, en la narrativa de las baladas de Liszt y Chopin.²⁸

A pesar de esta estructura libre en la que el contenido prima en relación al aspecto formal, el compositor indicó las secciones a partir de las dobles barras de compás. Se distinguen cinco secciones en que se alternan pasajes de carácter melódico y rítmico:

- Tema 1 (A y B, cc. 1-54/ 55-67).
- Puente modulante cc. 67-86.
- *Poco meno mosso*, tema 2 (copla, cc. 87-152).
- Desarrollo hacia el punto culminante en *ff* (cc.153-209). El clímax se sitúa en el c. 193, momento con la mayor amplitud de registros de la pieza.
- *Tempo primo* (cc. 210-245), en el que se recapitula el tema de la copla).
- Coda (cc. 246-263), recuerda los temas iniciales.

4.1. Jerarquización de dinámicas en los bajos

El estudio de la interpretación de los bajos en “Almería” del registro sonoro de 2003 ofrece información acerca del planteamiento estructural e interpretativo de Larrocha durante su última etapa. Su análisis nos permite entender decisiones interpretativas tales como la jerarquía de las dinámicas e incluso intuir cuestiones técnicas como la pedalización. Según se deduce de las anotaciones que la pianista realizó sobre sus partituras, el estudio de los bajos fue, para ella, un aspecto importante a tener en cuenta durante la praxis interpretativa de esta obra. La imagen 4.1 muestra cómo la intérprete prestaba atención a todo detalle de la partitura, señalando en rojo un *crescendo* y un *diminuendo* que afectan a tres bajos consecutivos con la nota La₁, siendo el bajo central del c. 126 el de mayor intensidad:

²⁸ Dolores Pesce: “Expressive Resonance in Liszt’s Piano Music”, R. Larry Todd (ed.): *Nineteenth Century Piano Music* (New York: Routledge, 1990, 2004), pp. 433-435. Pesce explica la influencia de Chopin en Liszt en el género balada, y emplea la segunda balada de Liszt como ejemplo sobre los tres tipos de expresión poética derivados de la forma balada en el canto (cita p. 435 de Günter Wagner en relación a Goethe). Como en las baladas de Chopin y Liszt, en “Almería” hay dos temas, el segundo de la copla más lírico que el primero, y un tema intermedio de puente, derivado del primero.

Imagen 4.1. “Almería” (cc. 125-128). Partitura con anotaciones de Alicia de Larrocha
AdL A-CIALB-02-0010



Este interés por la jerarquía de dinámicas no sólo se percibe a través del estudio de las anotaciones de las partituras de trabajo, sino también en las seis grabaciones estudiadas, cada una de las cuales ofrece diferentes soluciones interpretativas. Un fragmento donde se observa con claridad esta disparidad de planteamientos es el inicio, dado que durante los cincuenta y tres primeros compases de la composición se repite el Sol₁²⁹ como nota pedal:

Ejemplo 4.1. Isaac Albéniz: “Almería” (*Iberia* T. 105 II/2), cc. 1-56

dolce

avec la petite pédale. Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante, et molle, mais bien rythmée.

sempre dolce

²⁹ En todo el texto se ha utilizado el índice acústico franco-belga para indicar las alturas.

13 *sempre dolce*

17 *nonchalant*

21 *léger et vague*
p

25 *sf*

29 *sf*
anime

33 *sf*

37 *p*

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. Performance instructions are written in italics above the staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece shows a variety of textures and dynamics, from soft and delicate to more forceful and animated sections.

41 dolce *pp*

(c) Leo

45 *p*

49

53 *sf*

(c) Leo

bien marqué et sans pédal e

Como es de esperar, al mantener durante tantos compases una misma nota repetida en los bajos, es imprescindible tomar una decisión interpretativa al respecto para no caer en la monotonía. El cuadro siguiente resume las posibilidades que ofrece cada versión anterior a la de 2003:

Tabla 4.1. Características interpretativas de los bajos

1958	Intensidad neutra: no varían, bajos utilizados como sustento sonoro.
1962	Bajos siguen el fraseo de la melodía principal reforzándola.
1973	Dinámicas en terraza: cada inicio de frase incremento de dinámica.
1980	Como 1958: intensidad neutra, bajos casi imperceptibles en <i>pp</i> .
1987	Como 1980: bajos ligeros aunque en <i>mp</i> , pero como 1962: imitan fraseo melodía.

La grabación de 2003 integra estos recursos de las grabaciones anteriores. En la primera frase se establece una mayor neutralidad en los bajos que nos evocan el mismo fondo sonoro que en 1958 y 1980. A partir de la segunda frase, los bajos son más receptivos al fraseo de la melodía principal, tal y como

consigue en 1962 y 1987. Además, al inicio de cada nueva frase, la pianista incrementa la dinámica del mismo modo que en 1973, por terrazas. Lo novedoso de esta grabación de 2003 es que en cada frase musical aplica un recurso diferente, combinándolos, mientras que en las grabaciones anteriores aplicaba solo un recurso a lo largo de toda la sección. Por otra parte, el bajo desaparece en el segundo pulso de cada compás, lo que indica que cambió de pedal en esos momentos creando un regulador descendente por compás que aporta ligereza y frescura. A esto se le suma la integración del acompañamiento de la m.i. dentro de esta resonancia del bajo en *diminuendo*, como si emanara de éste.

De todo esto se desprende que Larrocha, en su etapa tardía, aprovechaba su capacidad de análisis y su comprensión de la obra para seleccionar un enfoque interpretativo que le permitiera dosificar su energía. Para lograrlo, debía aprovechar las características mecánicas del piano, como la caída de la curva del sonido después de la percusión de la cuerda para integrar los acompañamientos dentro de la resonancia descendente de cada nota del bajo.

Ejemplo 4.2. Isaac Albéniz: “Almería” (Iberia T. 105 II/2), cc. 9-12



Algo similar ocurre en los cc. 65-66, en que los acordes rasgados no son tan fuertes como en otras versiones, lo que facilita la ejecución del calderón del c. 67 con mucho sonido:

Ejemplo 4.3. Isaac Albéniz: “Almería” (Iberia T. 105 II/2), cc. 65-69.



Con toda probabilidad, la pianista, consciente de la exigencia del programa del recital y del momento vital en que se encontraba, consigue con esta estrategia de ahorro energético una doble finalidad. Por una parte, se fatigaba menos en pasajes exigentes reservando fuerzas para el resto del programa; por otra, la diferenciación dinámica quedaba garantizada con gran economía de medios, sin necesidad de riesgos innecesarios en esta última gira.

Finalmente, el punto culminante de la obra (cc. 175-200) también ejemplifica tal dosificación: en la grabación de 2003, las sucesivas escalas ascendentes son más suaves, y los *crescendi* no son tan pronunciados como en las otras grabaciones. Cuando llega el *ff con anima* (c. 177), Larrocha baja la dinámica, lo que le permite hacer el *crescendo* más gradual hasta *f*; después, en el c. 189, respira y vuelve a bajar la dinámica, para subir de nuevo al *ff* en el c. 193.

Ejemplo 4.4. Isaac Albéniz: “Almería” (*Iberia* T. 105 II/2), cc. 175-201

The musical score for Isaac Albéniz's "Almería" (Iberia T. 105 II/2), measures 175-201, is presented in three systems. The first system (measures 175-177) begins with a forte (*f*) dynamic and a "con anima" marking. The second system (measures 178-180) continues with a "sempre *f*" marking. The third system (measures 181-183) includes a "toujours *f* et anime" marking. The score includes fingerings, breath marks, and a "Rec." (Recapitulation) marking.

(8^{va})
 182 *sf*
 184 *f* *con anima*
bien chanté
f (colla 8^{va}) (i)
 187 *f* (colla 8^{va}) (i) *ff* (colla 8^{va})
 190 *più ff* *ff* *et retenez*
 193 *loco* *p* *ff* (m.s.) *p*
 (8^{va}) (i)

4.2. Tempo y agógica

Con objeto de comparar los *tempi* empleados por Larrocha en cada grabación de “Almería”, se han seleccionado los siguientes fragmentos:

- Inicio. Primera frase del tema A, cc. 1-9. Con ello averiguamos la velocidad aproximada de los pasajes de material temático similar.
- *Poco meno mosso*. Entrada de la copla, cc. 101-108. Examinar este pasaje permite determinar el *tempo* del resto de fragmentos derivados.
- Final, cc. 246-249. Este fragmento prepara el *ritardando* que Albéniz escribe en la última página: Andante>*Tempo meno mosso* que *prima*>Adagio. Es necesario analizar la velocidad de cada pulso del Andante porque establece el *tempo* del *Meno mosso* y los últimos acordes en Adagio.

La tabla 4.2 indica las velocidades metronómicas en estas secciones (compás por compás) en cada grabación, lo que facilita el estudio del *rubato* y de los momentos en que se producen *accelerandi* o *ritardandi*:

Tabla 4.2. Tempi de las grabaciones estudiadas

Grabación	Comienzo (cc. 1-9)	Poco meno mosso (inicio copla:cc.101-108)	Final (fragmento en Andante: cc. 246-249)
1958 (estudio)	$\text{♩}=35/\text{♩}=40/\text{♩}=44/♩=43/\text{♩}=40/\text{♩}=38/♩=40/\text{♩}=37/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/♩=30/\text{♩}=33/\text{♩}=30/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=33- \text{♩}=48/♩=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=30- \text{♩}=32$
1962 (estudio)	$\text{♩}=30/\text{♩}=39/\text{♩}=42/♩=41/\text{♩}=40/\text{♩}=35/♩=38/\text{♩}=35/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/♩=31/\text{♩}=34/\text{♩}=31/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=41- \text{♩}=45/♩=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=30- \text{♩}=30$
1973 (estudio)	$\text{♩}=30/\text{♩}=34/\text{♩}=38/♩=39/\text{♩}=33/\text{♩}=30/♩=35/\text{♩}=34/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/♩=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=31- \text{♩}=48/♩=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=30- \text{♩}=30$
1980 (directo)	$\text{♩}=30/\text{♩}=35/\text{♩}=37/♩=36/\text{♩}=34/\text{♩}=32/♩=35/\text{♩}=31/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/♩=38/\text{♩}=35/\text{♩}=30/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=32- \text{♩}=52/♩=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=30- \text{♩}=30$
1987 (estudio)	$\text{♩}=30/\text{♩}=36/\text{♩}=38/♩=39/\text{♩}=36/\text{♩}=30/♩=35/\text{♩}=30/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/♩=30/\text{♩}=38/\text{♩}=30/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=32- \text{♩}=45/♩=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=32- \text{♩}=30$
2003 (directo)	$\text{♩}=30/\text{♩}=37/\text{♩}=36/♩=40/\text{♩}=36/\text{♩}=33/♩=36/\text{♩}=37/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/\text{♩}=30/♩=30/\text{♩}=37/\text{♩}=37/\text{♩}=30$	$\text{♩}=30- \text{♩}=35/ \text{♩}=35- \text{♩}=46/♩=30- \text{♩}=30/ \text{♩}=30- \text{♩}=35$

Como se observa, en 2003 se aplica *accelerando* por igual en las dos semifrases del inicio de la obra (cc.1-9), mientras que en el inicio de la copla (cc.101-108) tan sólo se crea dirección en la segunda semifrase siempre que aparece; en el final (cc. 246-249) ocurre lo contrario: el movimiento se crea en la primera semifrase. Esto nos muestra tres herramientas interpretativas comunes a las otras grabaciones: aplicación del *rubato* sólo en uno de los dos fragmentos de una frase, en los dos fragmentos simultáneos, o en ninguno.

La tabla 4.3 detalla el bloque central de la 4.2, determinando el momento de la primera frase de la copla (cc. 101-108) en que se produce el *accelerando*:

Tabla 4.3. Características interpretativas del *rubato* en cc. 101-108

1958	<i>Accel.</i> en segunda semifrase hacia el segundo compás (<i>rubato</i> moderado).
1962	<i>Accel.</i> en segunda semifrase hacia el segundo compás (poco mayor que en 1958).
1973	No <i>rubato</i> (el fraseo lo aplica mediante dinámica).
1980	<i>Accel.</i> en segunda semifrase hacia primer compás (al contrario que 1958 y 1962, agitación).
1987	<i>Accel.</i> en segunda semifrase, hacia el segundo compás (menos agitación en inicio que 1980, pero <i>accel.</i> más pronunciado con respecto a 1958 y 1962).

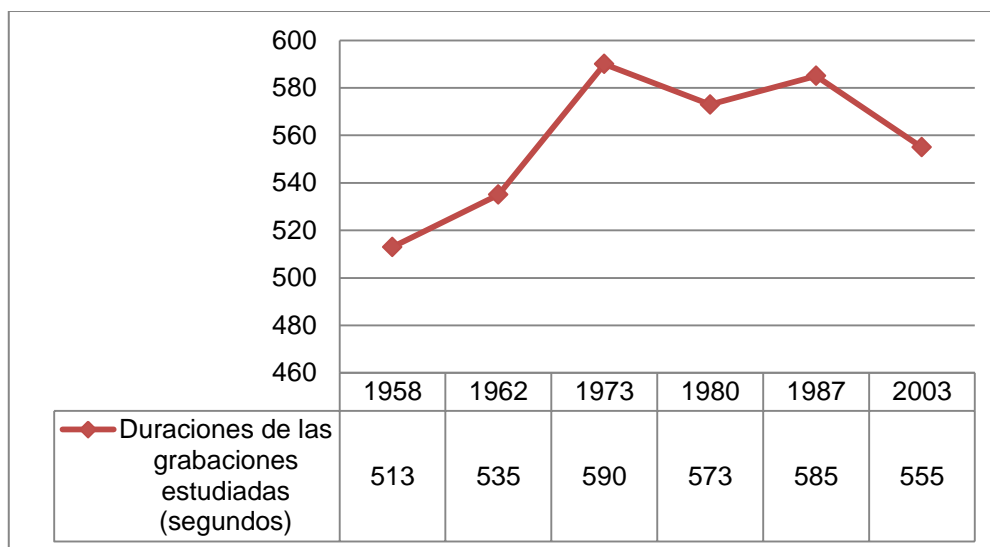
Salvo en la de 1973, en que el *rubato* es prácticamente inexistente, se repite un patrón común en todas las grabaciones: el *rubato* se aplica en la segunda

semifrase de este pasaje (cc. 101-108), existiendo mayor flexibilidad en la organización agógica del fraseo a medida que el registro es más reciente. Esto es extensible a otros pasajes de “Almería”, como el Andante del final (cc. 246-249). La interpretación en vivo de Londres de 1980, por ejemplo, ofrece en esos compases un *rubato* más espontáneo y abrupto que el resto de versiones, conseguido mediante la irregularidad entre los diferentes pulsos, lo que aporta pasión al *accelerando*. En cambio, el mismo fragmento en 2003, inicia el *accelerando* con más antelación para que los cambios entre los pulsos no sean tan precipitados como en 1980, sino mucho más equilibrados.

De esta última idea se deduce que Larrocha, en su estilo tardío, dota de mayor naturalidad y sencillez a su *rubato*, que se vuelve quizás algo menos pasional al planificarlo con más anticipación y gradualidad que en las anteriores ocasiones. Esta progresividad en la aplicación de los *accelerandi* es extensible a los *ritardandi*, destacando sobre todo el *ritardando* final que conduce hacia los últimos compases en Adagio.

Otro factor que suele variar en el estilo tardío de un intérprete es la velocidad. Claudio Arrau, por ejemplo, empleaba *tempi* más lentos en sus últimas interpretaciones en relación con otras grabaciones de juventud. Esto no le sucede exactamente así a Larrocha en la grabación del 2003 de “Almería”, que emplea una velocidad más rápida en relación con la de 1973:

Tabla 4.4. Duraciones de las grabaciones estudiadas³⁰



³⁰ Se han cronometrado las versiones atendiendo sólo a las interpretaciones, desechando los segundos “de cortesía” anteriores y posteriores.

La figura muestra que la grabación de 1973 dura treinta y cinco segundos más que la del 2003, lo que confirma que la velocidad empleada en 2003 es algo más rápida. La causa de esta diferenciación puede achacarse a una búsqueda de inteligibilidad polifónica en 1973 que tiene como consecuencia esa disminución de velocidad. En cambio, al final de su carrera, sus preocupaciones pudieron haberse desviado hacia la agilidad del discurso, buscando frases más largas y una comprensión de la estructura general de la obra más profunda; por tanto, su preocupación por la fluidez en “Almería” puede considerarse otra característica de su estilo tardío interpretativo.

También puede deberse a una preocupación por el equilibrio de las velocidades entre el tema inicial y la copla, hecho que influye directamente en la duración total de la obra en cada grabación. En este sentido, Pérez Sánchez subraya que la dispersión de duración de las piezas de *Iberia* en las distintas grabaciones de Larrocha se debe, sobre todo, a que varía más la velocidad en las piezas descriptivas y en los trozos musicales donde se encuentran las partes centrales más líricas, como la sección de la copla de “Almería”, mientras el *tempo* en los fragmentos rítmicos se mantiene estable.³¹

4.3. Acentos y articulaciones

Los detalles referidos a la ubicación y la notoriedad de acentos y otras articulaciones responden a decisiones interpretativas concretas. Si éstas se contextualizan en el pasaje en el que se sitúan (dinámica, planos sonoros, fraseo), el análisis proporciona información relevante en cuanto a la fidelidad al texto y las diversas concepciones interpretativas. Teniendo en cuenta que Larrocha fue reconocida como una intérprete llena de sutilezas,³² este parámetro cobra pleno sentido por informar acerca de las distintas visiones que la pianista tuvo de “Almería”. La tabla 4.5 resume el carácter predominante en el pasaje inicial (cc. 1-53) de las grabaciones anteriores a 2003:

³¹ Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, pp. 516-7.

³² Verònica Font y Yolanda Olmos (dirs.): *op. cit.*

Tabla 4.5. Carácter predominante en las grabaciones anteriores a 2003 (cc. 1-53)

Grabación	Carácter
1958	Melódico
1962	Rítmico
1973	Melódico
1980	Melódico
1987	Rítmico

En términos generales, la grabación de 1962 es la que más atención presta a los acentos, seguida de la de 1987. La prioridad en ambas es el marcado carácter rítmico, particularmente notable en acentos unidos a ligaduras de dos notas y figuraciones sincopadas. La de 1973 es la que ofrece más contraste entre el *legato* de la m.i. y el *staccato* de la m.d. (cc. 158-172). Son compases de gran dificultad técnica, pues cada mano debe realizar un tipo de articulación distinto al mismo tiempo. Larrocha realiza un ataque muy activo en cada nota, y destaca los acentos que hay en el segundo pulso de los compases en seis por ocho, lo que incrementa el *toujours sec*. Significativamente, Larrocha rodeó la palabra *brusque* las dos veces que aparece en este pasaje:

Imagen 4.2. “Almería” (cc. 154-157). Partitura con anotaciones de Alicia de Larrocha AdL A-CIALB-02-0013



En la grabación de 1962, la pianista realiza los acentos tal y como la partitura indica, sin establecer una jerarquía sonora entre ellos; es decir, los ejecuta en un mismo plano sonoro homogéneo que se encuentra por encima de las notas no acentuadas. En cambio, en la de 1987, la jerarquía dinámica entre acentos es más refinada, puesto que personaliza la dinámica de cada uno, destacando sólo los que le permiten crear un color determinado, como el último pulso del c. 23:

Ejemplo 4.5. Isaac Albéniz: “Almería” (Iberia T. 105 II/2), c. 23



Con toda probabilidad, al emplear esta herramienta interpretativa, Larrocha pretendió sorprender al oyente, personalizando la tímbrica al resaltar determinados acentos inesperados con respecto a otros. Esto es un signo de madurez interpretativa, latente ya en este registro de 1987, pero que se evidencia en el de 2003. En el ejemplo 4.6 se observa cómo al resaltar el Mib_3 acentuado de la voz central que resuelve en la nota Re_3 en repetidas ocasiones, se consigue no sólo cambiar la tímbrica de esa voz central, sino también modificar los roles de “melodía” y “acompañamiento” en relación al resto de versiones:

Ejemplo 4.6. Isaac Albéniz: “Almería” (*Iberia* T. 105 II/2), cc. 37-44

37

p

Reo.

41

dolce

mp

Reo.

(c)

Reo.



Es decir, en la grabación de 2003, la voz central, que antes era un mero acompañamiento, se convierte en melodía principal gracias a la tímbrica especial que se consigue a través de la acentuación mencionada, dotando al pasaje de un carácter orquestal. El riesgo tomado y la audacia mostrada al modificar el concepto de lo que era “melodía” y “acompañamiento” en ese fragmento nos señala un rasgo más de su estilo tardío interpretativo: la búsqueda del disfrute personal.

A pesar de todas estas novedades tardías, cabe decir que Larrocha, en este último registro sonoro, tiene una intención conciliadora en relación al carácter melódico o rítmico de las versiones anteriores. Esta grabación de 2003 es a la vez melódica y rítmica, manteniendo un equilibrio entre estos dos caracteres nunca antes conseguido. Por un lado, como hemos visto, introduce componentes rítmicos ya presentes en los registros de 1962 y 1987; por otro, los acentos, a pesar de destacar en ocasiones por su tímbrica, se integran en el fraseo de cada melodía principal, de modo que se evoca el carácter melódico y melancólico de las grabaciones de 1958, 1973 y 1980. En el concierto de Tokio se resaltan aspectos comunes en todas ellas: el *legatissimo* intenso y el interés por subrayar tanto apoyaturas como disonancias que otorgan una melancolía especial a la obra. Así, funde el componente arcaico con el novedoso, recordando con melancolía tiempos pasados pero mirando hacia el futuro con resignación e intentando disfrutar del presente: el directo.

4.4. Planos sonoros

El concepto de “plano sonoro”, común entre los intérpretes, puede entenderse como cada una de las capas que suenan en una obra de manera simultánea. Se distinguen unos de otros por la existencia elementos rítmicos, melódicos o tímbricos comunes en cada plano y diferenciados del resto. Desde el punto de vista de la escucha, los planos simultáneos se identifican por la

prominencia con la que se perciben, pudiendo ser más igualados, como en el contrapunto, o diferenciados, como en la melodía acompañada.³³ Es un concepto íntimamente ligado al de textura, que en *Iberia* se caracteriza por ser muy imbricada, con un tejido muy complejo de voces superpuestas. De este modo, Albéniz expresa su visión del piano como instrumento gigantesco,³⁴ capaz de interpretar un tipo de escritura con múltiples colores que imita a la orquesta. Por consiguiente, la jerarquización de los planos sonoros es un aspecto crucial para comprender la interpretación musical de “Almería”. Valorar cómo Alicia de Larrocha fue modificando esta ordenación a lo largo de su trayectoria permite entender los cambios en su concepción de la partitura.

Las figuras 4.1 y 4.2 muestran dicha organización de los planos sonoros en las versiones que la pianista registró en 1958 y 1962 (rojo: plano principal; azul: plano secundario; negro: plano terciario, acompañamiento). La grabación de 1962 tiene unos planos sonoros más elaborados que la de 1958. De hecho, en la de 1962 se distinguen tres capas, mientras que en la versión de 1958 tan sólo dos: la melodía principal del resto del acompañamiento.

Figura 4.1. Isaac Albéniz: “Almería” (*Iberia* T. 105 II/2), cc. 1-9. Planos grabación 1958

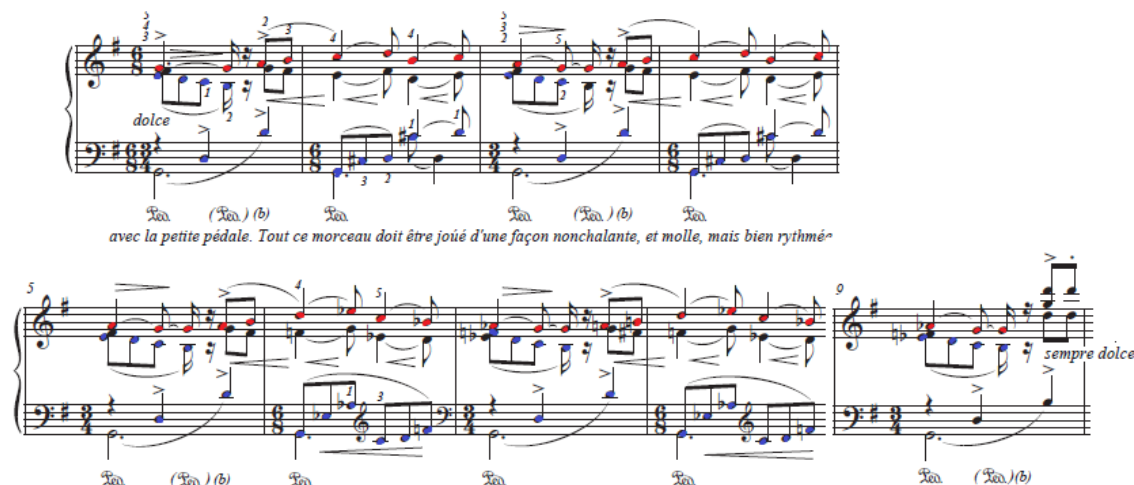
avec la petite pédale. Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante, et molle, mais bien rythmé

sempre dolce

³³ Alan Belkin: *Orquestación artística*. Camilo Bustamante Reyes, trad. (2004). <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf> (consulta: 23/06/2018).

³⁴ Daniel Enrique Sánchez Correa: *Análisis histórico e interpretativo de la suite Iberia de Isaac Albéniz* (Bogotá: Universidad de Colombia. Facultad de Artes. Conservatorio de Música, 2016), p. 45.

Figura 4.2. Isaac Albéniz: “Almería” (Iberia T. 105 II/2), cc. 1-9. Planos grabación 1962



La velocidad más moderada de la grabación de 1973 en comparación con las de 1958 y 1962 favorece el control técnico de las diferentes voces, lo que permite a Larrocha destacar un plano secundario novedoso. Principalmente se resaltan las voces centrales, en especial la de contralto. Sin embargo, en otras ocasiones, como sucede en los cc. 6 y 7, el material destacado es producto de una síntesis entre fragmentos pertenecientes a voces distintas; en esos casos, tales fragmentos actúan como melodía secundaria por debajo de la principal, manteniendo el resto de elementos en un tercer plano:

Figura 4.3. Isaac Albéniz: “Almería” (Iberia T. 105 II/2), cc. 5-7. Planos grabación 1973



En el concierto ofrecido en Londres en 1980, las ideas musicales fueron similares a las de la grabación de 1973. La pianista otorga importancia como voz secundaria a la línea de la contralto en la voz inferior de la m.d., aunque la resalta de forma más sutil en 1980, posiblemente a causa del directo. Sin embargo, un poco más adelante se esmera especialmente en separar al máximo los planos sonoros de los cc. 9-21, timbrando la voz superior de los

acordes de la m.d. y aligerando las voces centrales. La figura 4.4 presenta las diferencias en dicho pasaje en la interpretación de 1980:

Figura 4.4. Isaac Albéniz: “Almería” (*Iberia* T. 105 II/2), cc. 9-24. Planos grabación 1980

The musical score for Isaac Albéniz's "Almería" (Iberia T. 105 II/2), measures 9-24, is presented in four systems. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into four systems, each with a measure number (9, 13, 17, 21) and a tempo/mood instruction: "sempre dolce", "sempre dolce", "nonchalant", and "léger et vague". The score also includes a "p" marking for piano and a "p" marking for piano.

Una novedad que Larrocha añade en los cc. 9-21 en la grabación de 1987 es el empleo de la estructuración del fraseo cada cuatro compases dentro de una melodía secundaria. La pianista lo hace de manera que, aunque se resalta mediante el aumento de su dinámica, este plano sonoro no estorba a la melodía principal, ya que el fraseo y las características de los distintos registros en el piano establecen una diferenciación suficiente de cada voz. La figura 4.5 refleja este fraseo:

Figura 4.5. Isaac Albéniz: “Almería” (*Iberia* T. 105 II/2), cc. 9-24. Planos grabación 1987

The image displays a musical score for Isaac Albéniz's "Almería" from the suite *Iberia*, specifically measures 9 through 24. The score is presented in four systems, each consisting of a treble and a bass staff. The first system (measures 9-12) is marked "sempre dolce". The second system (measures 13-16) is also marked "sempre dolce". The third system (measures 17-20) is marked "nonchalant". The fourth system (measures 21-24) is marked "léger et vague". The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Orange lines are drawn under the bass staff of each system, and red lines are drawn under the treble staff of each system.

En el recital de Tokio de 2003 se tiene la sensación de que toda la interpretación constituye una sola masa sonora en la que las voces están interconectadas. Ningún elemento se destaca en exceso, ni tan siquiera la tímbrica de los diversos acentos, que, como vimos, también se encuentran integrados en el entramado polifónico.

Un elemento técnico que contribuye a la distinción de las voces sin extremar los planos sonoros es la articulación digital, medio a través del cual todo pianista logra explicar el discurso musical con nitidez y claridad (como sucede al actor o al cantante con la dicción de las palabras). La aplicación de este recurso técnico por parte de Larrocha en esta grabación tardía de 2003 es

extraordinaria. Resulta especialmente brillante el pasaje donde comienza la progresión de escalas en la m.i. hacia el punto culminante (cc.177-193), donde no le es necesario recurrir a la modificación del volumen sonoro de los planos para su correcta distinción.

Ejemplo 4.7. Isaac Albéniz: “Almería” (*Iberia* T. 105 II/2), cc. 175-195

The musical score for Isaac Albéniz's "Almería" (Iberia T. 105 II/2), measures 175-195, is presented in five systems. The score is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a prominent bass line and a treble line. The bass line is marked with *f* and *con anima*. The treble line is marked with *ff* and *con anima*. The score is divided into five systems, each with a red box highlighting a specific passage. The passages are: 1. Measures 175-177, bass line. 2. Measures 178-179, bass line. 3. Measures 180-181, bass line. 4. Measures 182-183, bass line. 5. Measures 184-185, bass line. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*, *sf*, *sempre f*, *toujours f et anime*, *bien chanté*), articulation (accents, slurs), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The tempo is marked *Andante* (And.) at the top. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is in Spanish, with some French phrases like *bien chanté* and *colla 8va (i)*.

187 *f* *colla 8^{va}* (i) *ff* Descenso dinámico *p*

190 *piu. ff* *f* *colla 8^{va}* *ff* Descenso dinámico *mf*

193 *fff* Punto culminante *fff* *p* *colla 8^{va}* (i) *f* *colla 8^{va}* (i) *p*

Cabe deducir que en esta última etapa profesional, la comprensión musical de “Almería” por parte de Alicia de Larrocha es absoluta. Esta madurez se acredita no sólo en el dominio técnico expuesto, sino, sobre todo, en la asimilación de ideas mostradas en los aspectos interpretativos comentados en los subepígrafes anteriores (control dinámico en los bajos, articulaciones y acentos, control del *tempo* y del *rubato*). Todos estos aspectos, al ser más claros en la interpretación de 2003, le permiten suavizar el parámetro de los planos sonoros, caracterizándose por una naturalidad y efectividad nunca antes lograda. En la grabación tardía de “Almería” de 2003, las voces se comprenden, se imitan y dialogan entre sí, destacando las líneas secundarias cuando son necesarias sin perder los hilos conductores que siempre han sido característicos de las ejecuciones de la pianista: el pulso y el realce de la melodía principal.

5. CONCLUSIONES

La investigación llevada a cabo ha ofrecido la posibilidad de hallar los rasgos del estilo tardío interpretativo de Alicia de Larrocha. Haber tenido la posibilidad de acceder a la fuente inédita del registro sonoro en vivo del concierto de Tokio de su última gira de 2003 ha permitido estudiar las características que se desprenden de su etapa final en “Almería”, así como compararlas con otros aspectos relevantes identificados en cinco registros sonoros anteriores. Asimismo, la información obtenida del análisis auditivo se ha contrastado con las anotaciones en las partituras de estudio de la pianista, de lo que se desprende una serie de cualidades inherentes a la intérprete como el gusto por los pequeños detalles y el respeto absoluto del texto, sin dejar por ello de impregnar de creatividad y personalidad sus interpretaciones.

Las novedades aportadas en cada registro sonoro de “Almería” llegan a su estilo tardío interpretativo adaptadas a otros contextos con gran solvencia, creando en la versión de 2003 sutilezas jamás antes pensadas. Como hemos comentado, Larrocha aprovecha el *diminuendo* natural que se produce en la resonancia de los bajos para integrar el acompañamiento de la m.i. dentro de la dinámica de esa resonancia. Con ello aligera el volumen sonoro y construye el esquema dinámico de la pieza con mayor economía de medios. El conocimiento de sus propias posibilidades físicas –a sus ochenta años debía optimizarlas– la impulsa a hallar soluciones de este tipo constantemente: buscar instantes donde respirar, o descender la dinámica en puntos clave previos a los pasajes donde se debe alcanzar mayor sonoridad. Esta economía de medios, característica de su estilo tardío, es fruto de su madurez estética, ya que sólo es posible gracias al profundo entendimiento musical que alcanza.

En efecto, nos encontramos ante una pianista cuya reflexión musical no se estanca durante la edad adulta, sino que incluso se fortalece en la recta final de su carrera. Este aspecto se demuestra, por ejemplo, a través de una preocupación por la agilidad del discurso musical en su grabación de 2003, cuya duración es menor que las anteriores. En este registro se reconoce una mayor continuidad de las grandes líneas melódicas, en la que, además, la organicidad y progresividad del *rubato* aporta frescura y naturalidad.

Precisamente gracias a estas cualidades, la grabación de 2003 posee como característica tardía la de la atemporalidad interpretativa. Al combinar aspectos

interpretativos de grabaciones anteriores con otros novedosos, esta grabación se encuentra aceptada tanto en su momento histórico como en la actualidad. Considero que las propuestas interpretativas del concierto de Tokio de 2003 no han envejecido en la grabación. Entre otras, destacan el resalte como melodía principal de una voz intermedia con notas largas en momentos con texturas orquestales (cambiando así la organización de los planos sonoros presente en grabaciones anteriores), o la integración del acento dentro de cada contexto (ya sea como recurso rítmico, tímbrico, o melódico), por mencionar tan solo un par de ejemplos de entre los analizados.

Por último, el carácter reflexivo de esta grabación nos muestra la tristeza y amargura típica del estilo tardío. La tendencia a integrar componentes anteriormente rítmicos (como los acentos) dentro del fraseo de la melodía hace que en esta grabación de 2003 predomine una tendencia hacia un carácter melancólico y dulce. Este enfoque interpretativo puede entenderse como resultado de la añoranza de momentos pasados vividos por la intérprete, y al mismo tiempo el lamento y preocupación por el futuro. Es un momento vital en el que toma conciencia de la proximidad de la muerte y del fin de su carrera, arriesgando con una nueva visión interpretativa, acaso más audaz, que le permite el disfrute personal del presente.

Muestra de ello es la arriesgada decisión de reducir las distancias entre los diferentes planos sonoros de cada pasaje, de modo que el entramado polifónico se convierte en un “todo” integrado que, sorprendentemente, no dificulta la inteligibilidad de la obra. Es más, el control del resto de parámetros técnico-interpretativos (articulación digital, fraseos más sofisticados de los acompañamientos, pedalización ligera, aprovechamiento de los registros, distinción de articulaciones, relación de los bajos) es tan preciso que facilita la comprensión de los planos sonoros.

Por último, gracias al estudio del estilo tardío interpretativo, se posibilita la apertura de una nueva vía de investigación que amplíe el campo de estudio de este ensayo a las restantes piezas que interpretó en 2003. Además, se podría crear un equipo de trabajo que estudiara a diversos intérpretes, avanzando así en un proyecto más ambicioso que englobaría una visión historiográfica del estilo tardío en la interpretación pianística, extensible a otras especialidades musicales y al resto de las artes performativas (danza, teatro y cine).

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W.: "Late Style in Beethoven" (1937), Richard Leppert (ed.) *Essays on music* [1903-1969], trad. Susan H. Gillespie (Berkeley: University of California Press, 2002), pp. 564-568.

Albéniz, Isaac: "Almería", *Iberia*. Cuaderno II [1914], ed. Luis Fernando Pérez (Fundación Albéniz, 2014), <http://www.classicalplanet.com/iberia/>

Belkin, Alan: *Orquestación artística*. Camilo Bustamante Reyes, trad. (2004). <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf> (consulta: 23/06/2018).

Dahlhaus, Carl: *Beethoven e il suo tempo*, trad. Laura Dallapiccola (Turín: Edizioni di Torino, 1987, 1990).

Font, Verònica y Yolanda Olmos (dirs.): *Las manos de Alicia*. Documental. (Producciones Doble Banda, Televisió de Catalunya, Televisión Española-TVE, 2017).

Hinson, Maurice y Wesley Roberts: *Guide to the Pianist's Repertoire, 4th Edition* (Bloomington: Indiana University Press, 1992, 2014).

Johnson, Douglas et al.: "Beethoven, Ludwig van", *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026> (consulta: 12/07/18).

Larrocha y de la Calle, Alicia de: *Pecados de Juventud*, ed. en cuatro vols. de Marta Zabaleta (Barcelona: Boileau, 2014).

Mach, Elyse: *Great contemporary pianists speak for themselves* (Nueva York: Dover Publications, 1980, 1988).

Morrison, Bryce: "Larrocha (y de la Calle), Alicia de", *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016039> (consulta: 15/04/2018).

Pagès Santacana, Mònica: *Alicia de Larrocha. Notas para un genio* (Barcelona: Alba Editorial, 2016).

Pérez Sánchez, Alfonso: *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012).

Pesce, Dolores: "Expressive Resonance in Liszt's Piano Music", R. Larry Todd (ed.): *Nineteenth Century Piano Music* (New York: Routledge, 1990, 2004), pp. 395-452.

Rebollo García, María Lourdes: *Iberia de Isaac Albéniz: Estudio de sus interpretaciones a través de "El Puerto" en los registros sonoros* (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015).

Rodríguez Fernández, Pablo L.: "Crónicas musicales del estilo tardío", notas al programa del ciclo de conciertos *Opus Ultimum* (Fundación Caja Madrid, temporada 2011/12).

Said, Edward W.: *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, trad. Roberto Falcó Miramontes (Madrid: Debate, 2006, 2009).

Sánchez Correa, Daniel Enrique: *Análisis histórico e interpretativo de la suite Iberia de Isaac Albéniz*. (Bogotá: Universidad de Colombia. Facultad de Artes. Conservatorio de Música, 2016).

Sohnn, HunJu: *Six major women pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and Martha Argerich* (Tesis doctoral, Rice University, 2000).

ANEXO I: GRABACIONES DE ALICIA DE LARROCHA DE “ALMERÍA” (ISAAC ALBÉNIZ)

Las seis grabaciones de Alicia de Larrocha de “Almería” de la suite *Iberia* de Isaac Albéniz constituyen las fuentes primarias de mi trabajo, a partir de las cuales se ha logrado comprender el estilo tardío interpretativo en el caso de estudio. De entre todas ellas, destaca el registro sonoro del concierto de Tokio de 2003 (AdL C2-CD-NC-0018), fuente inédita proporcionada por el AdL (al cual reitero mis agradecimientos) para el uso exclusivo de este Trabajo Final de Máster. Esto implica que esta grabación no puede ser difundida ni utilizada en otra investigación sin el permiso del AdL.

Por razones prácticas, las grabaciones se han guardado como archivos de audio en una carpeta de Dropbox, que estará activa hasta la exposición del trabajo. El enlace para acceder a dicha carpeta es el siguiente:

<https://www.dropbox.com/sh/eyol9e33yh5to30/AAArAkY6zz-FXGNqaoYKkUbGa?dl=0>

ANEXO II: PARTITURAS DE “ALMERÍA” CON ANOTACIONES MANUSCRITAS DE ALICIA DE LARROCHA

A continuación se incluyen las cuatro partituras de “Almería” de *Iberia* de Isaac Albéniz utilizadas a lo largo de esta investigación. En primer lugar, se ofrecen los datos y el enlace que conduce hacia la edición ofrecida libremente por la Fundación Albéniz a través de su página web:

Albéniz, Isaac: “Almería”, *Iberia*. Cuaderno II [1914], ed. Luis Fernando Pérez (Fundación Albéniz, 2014), <http://www.classicalplanet.com/iberia/>

Con esta partitura se ha realizado el análisis previo de la obra. Además, durante la discriminación auditiva se ha empleado como herramienta de apoyo visual. Esta partitura aporta una mayor neutralidad durante la escucha inicial de los seis registros sonoros analizados, frente a la subjetividad que pudiera ofrecer las ediciones que empleó Alicia de Larrocha con sus anotaciones personales. Sin embargo, una vez recabados los datos de esta primera escucha, en una fase más avanzada de análisis auditivo, estas anotaciones personales se han tenido en cuenta para asociarlas con los recursos interpretativos recopilados, por ello se incluyen en este anexo.

Los documentos reproducidos en las páginas siguientes recogen las tres partituras de “Almería” con anotaciones manuscritas de Alicia de Larrocha conservados en el AdL. De nuevo, expreso mi más sincero agradecimiento al AdL por habérmelos proporcionado. Dichas fuentes musicales tienen estos códigos identificativos:

AdL A-CIALB-02-0010.

AdL A-CIALB-02-0013.

AdL A-CIALB-02-0018.

ALMERIA

M.M. ♩ = 72

Allegretto moderato

PIANO

dolce

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

avec la petite pédale. Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante et molle-mais bien rythmée.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

sempre dolce

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

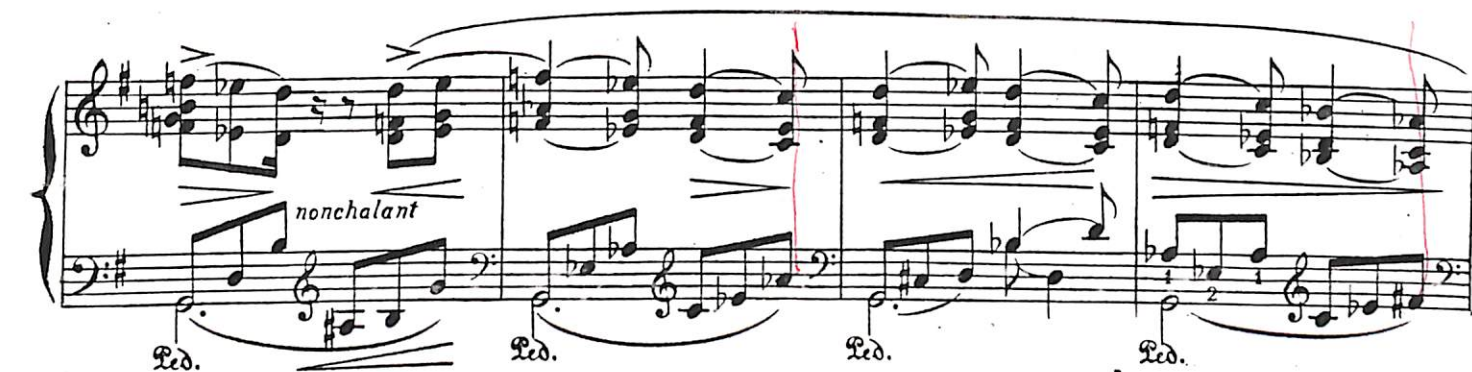
sempre dolce

Ped.

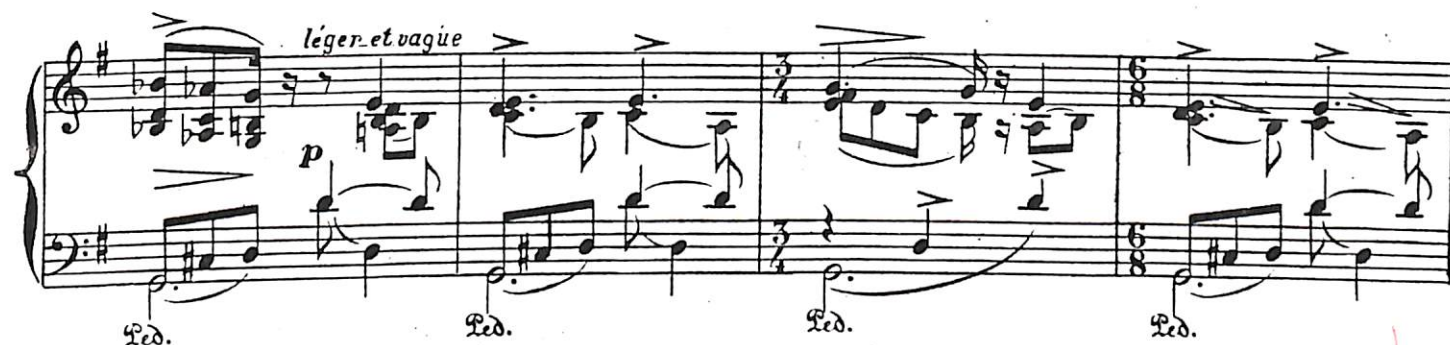
Ped.

Ped.

Ped.



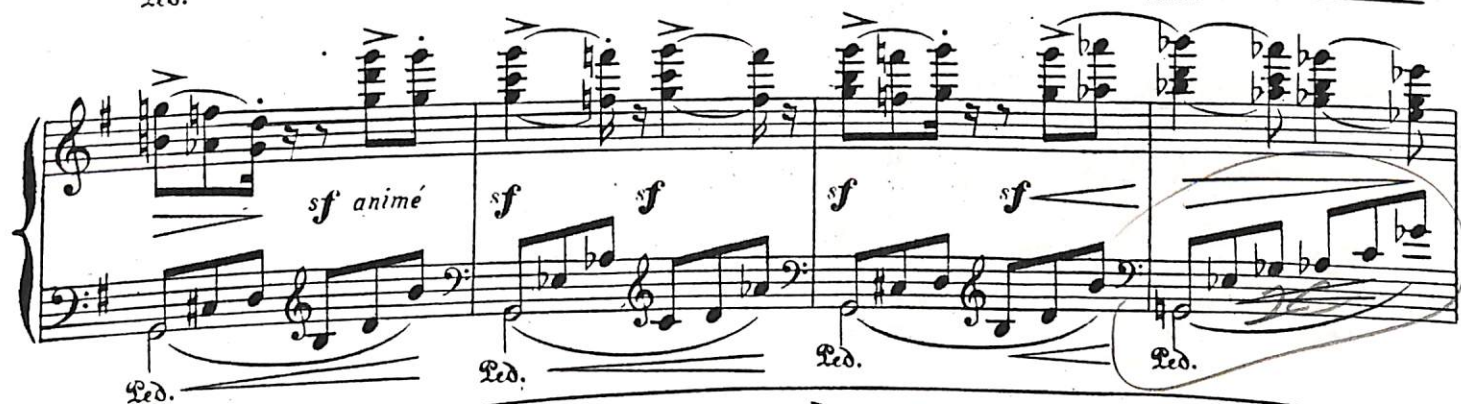
First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The tempo/mood marking *nonchalant* is written above the right hand. Four red dots, each labeled "Ped.", are placed below the left hand staff, indicating pedal points.



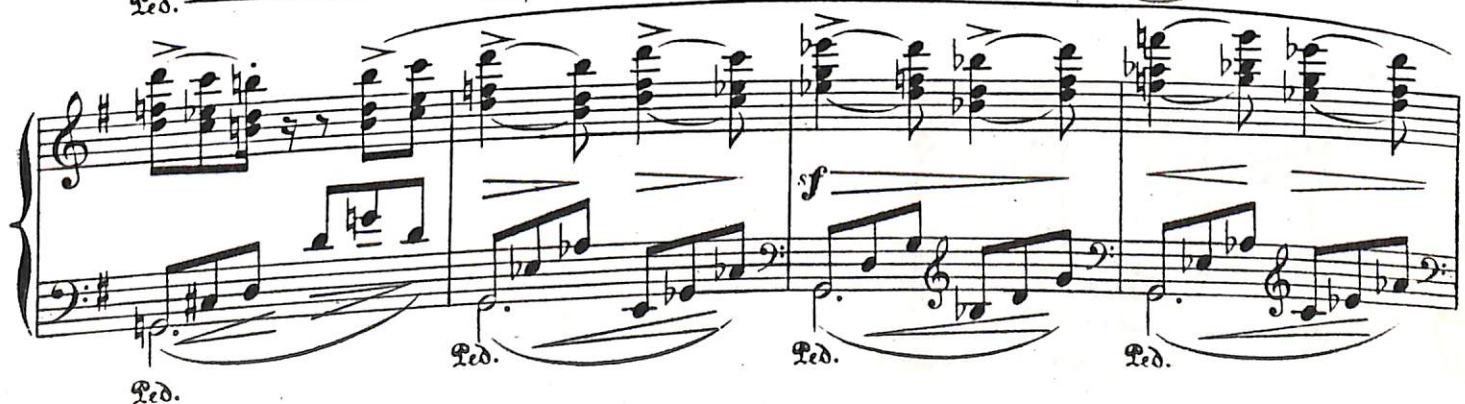
Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. The tempo/mood marking *léger et vague* is written above the right hand. A piano marking *p* is placed at the beginning of the system. Four red dots, each labeled "Ped.", are placed below the left hand staff.



Third system of musical notation. The right hand features a more rhythmic, eighth-note melody. The left hand accompaniment is also rhythmic. Four red dots, each labeled "Ped.", are placed below the left hand staff. A red 'X' is marked above the first measure of the right hand.



Fourth system of musical notation. The right hand has a dense, chordal texture. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The tempo/mood marking *sf animé* is written above the right hand. Four red dots, each labeled "Ped.", are placed below the left hand staff.



Fifth system of musical notation. The right hand continues with a dense, chordal texture. The left hand accompaniment is steady. A forte marking *f* is placed above the right hand. Four red dots, each labeled "Ped.", are placed below the left hand staff.

p

Ed.

dolce

pp

p

Ed.

p

Ed.

f

Ed.

* *bien marqué et sans pédale*

First system of musical notation, measures 1-4. Bass clef, key of D major. Dynamics: *sf*, *f*, *f*, *f*.

Second system of musical notation, measures 5-8. Bass clef, key of D major. Dynamics: *sf*, *f*, *f*, *f*, *ff*. Tempo markings: *sec sec sec*, *sec sec sec*.

Third system of musical notation, measures 9-12. Bass clef, key of D major. Dynamics: *p*. Tempo marking: *a Tempo*. Pedal markings: *Ped. sonore*, *Ped.*, *Ped.*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass clefs, key of D major. Dynamics: *pp*, *marcato ma non f*. Tempo marking: *a Tempo*. Pedal markings: *Ped.*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass clefs, key of D major. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*. Tempo marking: *a Tempo*. Pedal markings: *Ped. rit.*, *Ped.*.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with piano (*p*) dynamic and "cresc." marking. The bass line includes the instruction "Ped." under measures 1, 2, and 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves with forte (*f*) and piano (*pp*) dynamics. The bass line includes the instruction "riten poco" under measure 7. The treble line has a bracketed section with the instruction "poco meno mosso" above it. The bass line includes the instruction "Ped." under measures 5, 6, 7, and 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves with piano (*p*) dynamic. The bass line includes the instruction "Ped." under measures 9, 10, 11, and 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves with piano (*p*) dynamic. The bass line includes the instruction "Ped." under measures 13, 14, 15, and 16.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves with forte (*f*) and piano (*pp*) dynamics. The treble line includes the instruction "expressif et bien chanté" above measure 17. The bass line includes the instruction "Ped." under measures 17, 18, 19, and 20. The treble line includes the instruction "doux" above measure 17.

The image displays four systems of musical notation, likely for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical markings and dynamics.

- System 1:** The first staff has a *rubato* marking. The second staff has a *doux* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The third staff has a *f* (forte) dynamic. The fourth staff has a *red.* (ritardando) marking. The system concludes with a *red.* marking.
- System 2:** The first staff has a *doux* marking. The second staff has a *red.* marking. The third staff has a *red.* marking. The system concludes with a *red.* marking.
- System 3:** The first staff has a *rubato* marking. The second staff has a *f* (forte) dynamic. The third staff has a *red.* marking. The system concludes with a *red.* marking.
- System 4:** The first staff has a *doux* marking. The second staff has a *red.* marking. The third staff has a *red.* marking. The system concludes with a *red.* marking.

Handwritten annotations include a large '12' in the first system and a large '3' in the second system. A large arrow points to the right in the second system.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Maurice Strakosky. The score is written on four systems of grand staves (treble and bass clef). The first system is marked "brusquement" and "sf". The second system is marked "poco sf" and "sf". The third system is marked "ppp" and "pp". The fourth system is marked "a Tempo" and "ppp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in red ink, including a large "X" over the second system and some markings in the third system.

First system of the musical score. It features a grand staff with three staves. The top two staves contain chords and rests. The bottom staff has a melodic line starting with a *ppp* dynamic. Pedal points are indicated by 'Ped.' with a line extending from the bass line.

Second system of the musical score. The top two staves continue with chords. The bottom staff has a melodic line with a *poco f* dynamic. A *rit.* (ritardando) marking appears over a four-measure phrase. Pedal points are indicated by 'Ped.'.

Third system of the musical score. The top staff is in 6/8 time and begins with the tempo instruction *a Tempo très doux et atténué*. It contains a *ppp* dynamic. The middle staff has a vocal line with the instruction *M.G. bien chanté*. The bottom staff has a bass line with a *pp* dynamic. Pedal points are indicated by 'Ped.'.

Fourth system of the musical score. The top staff continues the melodic line with a *ppp rit.* dynamic. The middle staff has a vocal line with the instruction *sotto voce*. The bottom staff has a bass line with a *p* dynamic. A *a Tempo* instruction appears above the system. The system concludes with a *f* dynamic and a *molto* marking. Pedal points are indicated by 'Ped.'.

The page contains five systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1: The first system begins with the instruction *f et brusque*. It features a series of chords and single notes in the upper staves, with a *p* (piano) dynamic marking in the middle. The lower staff contains a continuous bass line. The system concludes with the instruction *brusque et f* and three *sep* (separate) markings above the staff.

System 2: The second system begins with the instruction *toujours sep*. It continues the musical theme with similar chordal structures and a steady bass line. The system ends with three *sep* markings.

System 3: The third system begins with *sempre f* and *ff con anima*. It features a more complex arrangement with multiple voices in the upper staves and a prominent bass line. The system concludes with a *p* dynamic marking and a *sep* marking.

System 4: The fourth system begins with *f et brusque*. It returns to a more rhythmic, chordal style. The system concludes with *brusque et f* and three *sep* markings.

System 5: The fifth system begins with *toujours sep*. It features a series of chords and single notes, maintaining the rhythmic pattern established in the previous systems. The system concludes with three *sep* markings.

Throughout the page, the lower staff of each system contains a continuous bass line, often marked with *ped.* (pedal) and *ped.* (pedal) markings, indicating the use of the sustain pedal.

8:

f *ff con anima* *ff con anima*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. *f* 3

8^a

sf *sempre f*

Red. Red. Red. 1

8^a

toujours f et animé *sf*

Red. Red. Red.

8:

f *con anima* *bien chanté*

Red. Red. Red.

ff

Red.

più *ff* più *ff* *ff et retenez*
 Led. Led. Led.

8 8 8

ff loco. *p* *f* *p*
 Led. Led. Led.

p *sf rit.* *p* *rit.*
 Led. Led. Led.

pp *pp molto rit.* *pp* *poco sf dolcissimo*
 2 Led. Led. Led. Led.

pp *legatissimo* 2 Led. Led.

riten e rubato *rit.* Tempo
sempre pp *rit.*

Tempo primo

First system of the musical score. The piano part (left) includes markings for *rit.*, *ppp*, *rit.*, and *ppp*. The vocal part (right) includes the marking *ppp*. The piano part has a *perdendosi* marking under the first measure. The vocal part has a *sourdine* marking under the first measure.

Second system of the musical score. The piano part (left) includes markings for *ppp*, *rit.*, *ppp*, and *rit.*. The vocal part (right) includes the marking *ppp*. The piano part has a *perdendosi* marking under the first measure. The vocal part has a *sourdine* marking under the first measure.

Third system of the musical score. The piano part (left) includes markings for *ppp*, *rit.*, *ppp*, and *rit.*. The vocal part (right) includes the marking *ppp*. The piano part has a *perdendosi* marking under the first measure. The vocal part has a *sourdine* marking under the first measure.

Fourth system of the musical score. The piano part (left) includes markings for *ppp*, *rit.*, *ppp*, and *rit.*. The vocal part (right) includes the marking *ppp*. The piano part has a *perdendosi* marking under the first measure. The vocal part has a *sourdine* marking under the first measure.

First system of a musical score. It consists of a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a grand staff clef and a key signature of one sharp. The music features various melodic lines and chords. The tempo/mood is indicated as *dolce et rit.* (sweet and ritardando). Pedal points are marked with *Ped.* and *toujours nonchalant* (always nonchalant).

Second system of the musical score. It continues the grand staff with three staves. The tempo/mood is indicated as *caressant* (caressing) and *souple et doux* (supple and sweet). The music includes a *rit.* (ritardando) marking and the word *et* (and). Pedal points are marked with *Ped.* and *per* (perhaps).

Third system of the musical score. It continues the grand staff with three staves. The tempo/mood is indicated as *rit.* (ritardando). The music includes the words *den*, *do*, and *si*. Pedal points are marked with *Ped.* and *Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.*

Fourth system of the musical score. It continues the grand staff with three staves. The tempo/mood is indicated as *très doux* (very sweet). The music includes the words *reprenant un peu le temps* (taking a little time) and *reprenant un peu* (taking a little). Pedal points are marked with *Ped.* and *rit.* (ritardando).

Andante

pp *f* *f* *dolce et rit. molto* *rit.*

Ped. *Ped.* ** Ped. Ped. Ped.*

Tempo meno mosso che prima

f *pp* *f* *pp* *sf*

Ped. *Ped. marcato il basso* *Ped.* *rit* *f* *Ped.*

ppp

Ped. *Ped.* *Ped.* *senz pedale* *rit.*

Adagio

pppp *poco sf*

Ped. *Ped.* *Ped.*

IBERIA

RONDEÑA
ALMERIA
TRIANA

I. ALBENIZ

Depôt général: UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA, avant CASA DOTESIO
MADRID: Barcelona: Bilbao: PARIS:



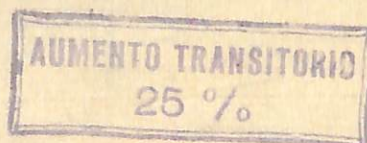
I. ALBENIZ

IBERIA

12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers

(2^e Cahier)

RONDEÑA
ALMERIA
TRIANA



PRIX NET: 6 PTAS.

Depôt général: UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA, avant CASA DOTESIO
MADRID: Carrera de San Jerónimo, 34.—**Barcelona:** Puerta del Ángel, 1 y 3.—**Bilbao:** Cruz, 6.
PARIS: 29, Rue d'Astorg.

Tous droits de reproduction, d'arrangement et d'exécution réservés pour tous pays
Copyright by I. ALBENIZ 1907

GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.—MADRID

ALMERIA

M.M. ♩ = 72

Allegretto moderato

PIANO

dolce

Ped. Ped. Ped. Ped.
 avec la petite pédale. Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante et molle mais bien rythmée.

The musical score for 'Almeria' is presented in four systems. Each system contains a treble and a bass staff. The first system is marked 'PIANO' and 'dolce'. The second system has 'Ped.' markings under the bass staff. The third system is marked 'sempre dolce'. The fourth system is also marked 'sempre dolce'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

nonchalant
Ped.

léger et vague
p
Ped.

2a
sf
Ped.

sf animé
sf
2a
sf
Ped.

sf
Ped.

p

Ped.

dolce

pp

p

Ped.

p

Ped.

sf

Ped.

* *bien marqué et sans pédale*

First system of musical notation, piano part. The right hand features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Second system of musical notation, piano part. The right hand continues with rapid, beamed notes. The left hand has some rests marked *sec* (second). Dynamics include *f* and *ff* (fortissimo).

Third system of musical notation, piano part. The right hand has a more melodic, flowing line. The left hand has rests marked *lungo* (long). Dynamics include *p* (piano). The tempo marking *a Tempo* is present. Pedal markings *Ped. sonore* and *Ped.* are indicated.

Fourth system of musical notation, piano part. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *dolce* (sweet), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The tempo marking *a Tempo* is present. Pedal markings *Ped.* and *marcato ma non f* are indicated.

Fifth system of musical notation, piano part. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *sf* (sforzando), and *f* (forte). The tempo marking *a Tempo* is present. Pedal markings *Ped. rit.* and *Ped.* are indicated.

Handwritten musical score for piano, featuring five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics include *p*, *f*, *sf*, *pp*, and *f*. Performance instructions include *red.*, *cresc.*, *poco meno mosso*, *sf sonoro et pieno ma non f*, *riten poco*, and *expressif et bien chanté*. A handwritten number "35434545" is visible above the second system. The score is written on aged paper with some staining.

p

red.

red.

red.

cresc.

sf

f

*sf sonoro et pieno
ma non f*

riten poco

pp

red.

red.

red.

red.

red.

expressif et bien chanté

doux

pp

pp

red.

red.

red.

red.

red.

The image displays four systems of piano music notation, each consisting of three staves (treble, middle, and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first staff is marked *doux* and *rubato*. The second staff is marked *pp*. The third staff has a *5* below it. The system concludes with a *sf* marking and a triplet of eighth notes.

System 2: The first staff is marked *doux* and *a Tempo*. The second staff has a *7* below it. The third staff has a *5* below it. The system concludes with a triplet of eighth notes.

System 3: The first staff is marked *rubato*. The second staff has a *7* below it. The third staff has a *5* below it. The system concludes with a *sf* marking and a triplet of eighth notes.

System 4: The first staff is marked *doux*. The second staff has a *7* below it. The third staff has a *5* below it. The system concludes with a triplet of eighth notes.

Each system is marked with *ped.* (pedal) at the bottom of the third staff.

brusquement

sf

poco sf

f

poco sf

pp

ppp

ppp

a Tempo

tres doux

rit.

ppp

ppp

2 Ped.

2 Ped.

2 Ped.

2 Ped.

The musical score consists of four systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1: The first system features a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked *ppp* (pianissimo) and includes a *ped.* (pedal) marking. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

System 2: The second system continues the melody and includes a *poco f* (poco forte) marking. It features a *rit.* (ritardando) marking and a *ppp* marking. The music is marked *ped.* and includes a *f* (forte) marking.

System 3: The third system is marked *a Tempo très doux et atténué* (at tempo, very soft and attenuated). It includes a *ppp* marking and a *pp* (pianissimo) marking. The music is marked *ped.* and includes a *f* (forte) marking. The melody is marked *M.G.* (Mourning) and *bien chanté* (well sung).

System 4: The fourth system is marked *a Tempo* and includes a *sotto voce* (softly) marking. It features a *ppp rit.* (pianissimo, ritardando) marking and a *p calme* (piano, calm) marking. The music is marked *ped.* and includes a *f* (forte) marking. The melody is marked *molto* (much).

sf et brusque

sf *p* *f* *brusque et f*

sec *sec* *sec*

toujours sec.

sempre f *ff con anima* *p*

sf et brusque *p* *brusque et f*

sec *sec* *sec*

toujours sec.

f

u

E. 3084. M.

8^a

f *ff con anima* *ff con anima*

8^a

sf *sempre f*

toujours f et animé *sf*

8^a *f* *con anima* *bien chanté* *ff*

E. 3084. M.

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system includes markings for *più ff*, *ff et retenez*, and *ff loco.*. The second system features *p*, *sf*, and *p*. The third system includes *p*, *sf rit.*, and *p rit.*. The fourth system contains *pp*, *pp molto rit.*, *a Tempo meno mosso*, *poco sf dolcissimo*, and *pp legatissimo*. The fifth system includes *riten e rubato*, *rit.*, *Tempo*, and *sempre pp*.

The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (3/4 and 4/4), and dynamic markings. There are also performance instructions like *riten e rubato*, *Tempo*, and *sempre pp*. The score is written for piano, with multiple staves per system.

Tempo primo

rit. ppp rit. ppp
perdendosi *ped.* *ped.* *sourdine*

expressif et bien chanté
très doux
dolcissimo *pp*
ped. *ped.* *ped.*

doux *sf*
ped. *ped.* *ped.* *5 2* *ped.*

dolce *sempre dolce et perdendosi*
ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

First system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. The system concludes with the instruction *dolce et rit.* and the marking *Ped.* *toujours nonchalant*.

Second system of the musical score. The upper staff (treble clef, one sharp) features a triplet of eighth notes and the instruction *caressant*. The lower staff (bass clef, one sharp) includes the instruction *souple et doux* and the marking *rit.* followed by *et per.* The system ends with the marking *Ped.*

Third system of the musical score. The upper staff (treble clef, one sharp) includes the instruction *rit.* and the marking *12*. The lower staff (bass clef, one sharp) contains the lyrics *den - do si* and the marking *Ped.* The system concludes with the instruction *reprenant un peu le temps* and a series of *Ped.* markings.

Fourth system of the musical score. The upper staff (treble clef, one sharp) includes the instruction *très doux* and the marking *2*. The lower staff (bass clef, one sharp) includes the instruction *rit.* and the marking *Ped.* The system concludes with the instruction *reprenant un peu* and a series of *Ped.* markings.

Andante

pp *f* *sf* *dolce et rit. molto* *rit.*

Ped. *Ped.* ** Ped. Ped. Ped.*

Tempo meno mosso che prima

sf *pp* *sf* *pp* *sf*

Ped. *Ped.* *marcato il basso* *rit* *sf* *Ped.*

ppp

Ped. *Ped.* *Ped.* *senz p dale rit.*

Adagio

pppp *poco sf*

Ped. *Ped.* *Ped.*

ALMERIA

M.M. $\text{♩} = 72$

Allegretto moderato

PIANO

dolce

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

avec la petite pédale. Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante et molle-mais bien rythmée.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

sempre dolce

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

sempre dolce

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

First system of musical notation. The tempo marking *nonchalant* is written above the staff. The system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notes, rests, and dynamic markings. The word *Ped.* appears below the bass staff. There are handwritten annotations in blue ink, including a large '32' and some arrows.

Second system of musical notation. The tempo marking *léger et vague* is written above the staff. The system consists of two staves with musical notation. The word *Ped.* appears below the bass staff. There are handwritten annotations in blue ink, including a large '22' and some arrows.

Third system of musical notation. The system consists of two staves with musical notation. The word *Ped.* appears below the bass staff. There are handwritten annotations in blue ink, including a large '22' and some arrows.

Fourth system of musical notation. The marking *sf animé* is written above the staff. The system consists of two staves with musical notation. The word *Ped.* appears below the bass staff. There are handwritten annotations in red ink, including arrows pointing to specific notes.

Fifth system of musical notation. The system consists of two staves with musical notation. The word *Ped.* appears below the bass staff. There are handwritten annotations in red ink, including arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical score for piano, page 16. The score consists of five systems of two staves each. It features various musical notations including chords, arpeggios, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'doux', 'p', 'douce', 'rit', 'pp', 'fama', and a performance instruction at the bottom.

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff has a handwritten 'doux' and a dynamic marking 'p'. Bass staff has a 'Ped.' marking.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff has a 'douce' and 'rit' marking. Bass staff has a 'pp' marking.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff has a 'p' marking. Bass staff has a 'Ped.' marking.

System 4: Treble and Bass staves. Treble staff has a 'fama' marking. Bass staff has a 'Ped.' marking.

System 5: Treble and Bass staves. Treble staff has a 'f' marking. Bass staff has a 'Ped.' marking.

* bien marqué et sans pédale

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings *sf* and *f*.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings *sf*, *f*, and *ff*. The word *sec* is written above the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings *p* and *f*. The word *a Tempo* is written above the treble staff. The word *lungo* is written above the bass staff. The word *sonore* is written below the bass staff. The word *red.* is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings *pp* and *f*. The word *dolce* is written above the treble staff. The word *marcato ma non* is written below the bass staff. The word *red.* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings *p* and *sf*. The word *a Tempo* is written above the treble staff. The word *dolce* is written above the treble staff. The word *red.* is written below the bass staff. The word *rit.* is written below the bass staff.

54

p

cresc.

poco meno mosso

*sf sonoro et pieno
ma non f*

riten poco

pp

expressif et bien chanté

doux

pp

rubato

doux

pp

f

red.

This system contains the first four measures of the piece. The voice part (top staff) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment (bottom two staves) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a descending eighth-note line in the left hand. The first measure is marked *doux* and *pp*. The second measure has a finger number '5' under the left hand. The third measure is marked *f* and includes a triplet of eighth notes in the voice part. The fourth measure continues the piano accompaniment.

a Tempo

doux

red.

This system contains measures 5 through 8. The tempo marking *a Tempo* appears at the start of the system. The musical texture remains consistent with the first system, featuring a steady eighth-note accompaniment and a melodic line in the voice. The first measure is marked *doux*. The piano part includes finger numbers '1' and '3' in the left hand in the fifth measure.

rubato

f

red.

This system contains measures 9 through 12. The tempo marking *rubato* appears at the start of the system. The music returns to the *f* dynamic. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern. The voice part has a triplet of eighth notes in the tenth measure. The piano part includes finger numbers '1' and '3' in the left hand in the tenth measure.

doux

red.

This system contains measures 13 through 16. The tempo marking *a Tempo* is not present in this system, but the tempo is implied to be the same as the previous system. The music returns to the *doux* dynamic. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern. The voice part has a triplet of eighth notes in the fourteenth measure. The piano part includes finger numbers '1' and '3' in the left hand in the fourteenth measure.

brusquement

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff starts with a forte (*f*) dynamic and a *brusquement* marking. Bass staff has a *poco sf* marking. Both staves end with a fermata and a *2 Fed.* marking.

Second system of musical notation. Treble staff has a *pp* dynamic. Bass staff has a *ppp* dynamic. Both staves end with a fermata and a *2 Fed.* marking. There are handwritten numbers 1, 2, 3, 5, 5 in the right-hand part of the system.

Third system of musical notation. Treble staff has a *tres doux* marking and a *rit.* marking. Bass staff has a *ppp* dynamic. Both staves end with a fermata and a *2 Fed.* marking. The tempo marking *a Tempo* is centered above the system.

Fourth system of musical notation. Treble staff has a fermata. Bass staff has a *2 Fed.* marking. Both staves end with a fermata and a *2 Fed.* marking.

Musical score for piano and voice, page 21. The score is written in G major (one sharp) and 6/8 time.

System 1: Piano introduction. Treble and bass staves. Dynamics: *ppp*. Pedal markings: *ped.*

System 2: Continuation of piano introduction. Dynamics: *poco f*, *ppp*, *rit.*. Pedal markings: *ped.*

System 3: Introduction of the vocal line. Tempo marking: *a Tempo très doux et atténué*. Dynamics: *ppp*, *M.G. bien chanté*, *sf*. Pedal markings: *ped.*

System 4: Continuation of the vocal line and piano accompaniment. Dynamics: *pp*, *sf*. Pedal markings: *ped.*

System 5: Final section. Tempo marking: *a Tempo*. Dynamics: *sotto voce*, *ppp rit.*, *P calme*, *molto*. Pedal markings: *ped.*

sf et brusque

f *p* *f*

Ped. Ped. Ped.

toujours sec

f

Ped. Ped. Ped. Ped.

sempre f *ff con anima*

f *ff* *p*

Ped. Ped. Ped. Ped.

sf et brusque

p *f*

Ped. Ped. Ped. Ped.

toujours sec

f

Ped. Ped. Ped. Ped.

This page of musical notation is for a piano piece, likely from a 19th-century manuscript. It consists of five systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system begins with a treble staff containing a series of chords. The bass staff has a melodic line with a forte (*ff*) dynamic. A performance instruction *più ff* is written above the bass staff. The system concludes with a *ff et retenez* instruction and a fermata over the final chord.

System 2: The second system starts with a treble staff featuring a melodic line with a forte (*ff*) dynamic. The bass staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. A performance instruction *ff loco.* is written above the treble staff. The system concludes with a *p* dynamic marking.

System 3: The third system begins with a treble staff featuring a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a melodic line with a forte (*sf*) dynamic. A performance instruction *rit.* (ritardando) is written above the bass staff. The system concludes with a *p* dynamic marking.

System 4: The fourth system starts with a treble staff featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. A performance instruction *a Tempo meno mosso* is written above the treble staff. The system concludes with a *pp* dynamic marking and a *legatissimo* instruction.

System 5: The fifth system begins with a treble staff featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. A performance instruction *riten e rubato* is written above the treble staff. The system concludes with a *Tempo* instruction and a *sempre pp* dynamic marking.

The notation is written in a style characteristic of 19th-century musical manuscripts, with a focus on dynamic contrast and performance instructions. The page is numbered 8 in the top right corner.

Tempo primo

rit. *ppp* rit. *ppp*
perdendosi *ped.* *ped.*
sourdine

expressif et bien chanté
très doux
dolcissimo *molto rit.* *pp*
ped. *ped.* *ped.*

doux *sf*
ped. *ped.* *ped.*

dolce *sempre dolce et perdendosi*
ped. *ped.* *ped.*

Andante

pp

f

f

dolce et rit. molto

rit.

Ped.

Ped.

* Ped. Ped. Ped.

Tempo meno mosso che prima

f

pp

f

pp

sf

Ped.

Ped.

marcato il basso

Ped.

rit

f

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

ppp

senz pedale rit.

Adagio

pppp

poco sf

Ped.

Ped.

Ped.